

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE TEATRO

EDUARDO NASCIMENTO GOMES

**AS DESCOBERTAS DA DIREÇÃO PEDAGÓGICA: O ATO DE DIRIGIR AS
ATRIZES NO PROCESSO CÊNICO DE *ANTÍGONA***

MANAUS, AM

2019

EDUARDO NASCIMENTO GOMES

**AS DESCOBERTAS DA DIREÇÃO PEDAGÓGICA: O ATO DE DIRIGIR AS
ATRIZES NO PROCESSO CÊNICO DE *ANTÍGONA***

Trabalho submetido à qualificação de Pesquisa de Linguagem do Curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, como objeto parcial para obtenção de nota de AP2 na respectiva disciplina, sob orientação da professora Vanja Poty.

MANAUS, AM

2019

RESUMO

A produção deste artigo como finalização do Curso de Bacharelado em Teatro na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) sobre *As descobertas da direção pedagógica: O ato de dirigir as atrizes no processo cênico de Antígona*, é uma descrição da vivência do diretor no processo de montagem cênica. O presente trabalho inclui relato dos caminhos encontrados como possibilidades para a direção pedagógica, tendo como pressuposto teórico as produções de Robson Haderchpek e Anne Bogart. Outro foco deste artigo é o treinamento das atrizes e a reverberação de suas possibilidades e seus limites, através dos exercícios físicos e de voz. Ademais, descreve-se cada ato de dirigir cenicamente o espetáculo, através das linguagens do teatro físico e pobre de Grotowski, fazendo paralelo com as partituras corpóreas de Terzopoulos.

Palavras-chave: Processo, Descobertas, Diretor-Pedagogo.

Abstract: The production of this article as a conclusion of the Bachelor of Theater Course at the State University of Amazonas (UEA) on *The discoveries of the pedagogical direction: The act of directing the actresses in the Antigone scenic process*, is a description of the experience of the The present work includes an account of the paths found as possibilities for the pedagogical direction, having as theoretical assumption the productions of Robson Haderchpek and Anne Bogart. Another focus of this article is the training of actresses and the reverberation of their possibilities. and its limits through physical and voice exercises, and each act of stage-directing the show is described through the languages of Grotowski's poor and physical theater, paralleling Terzopoulos's bodily scores.

Keywords: Process, Discoveries, Director-Pedagogue.

LISTA DE FIGURAS

Figura I: Alongamento. Ivy Oliveira, Thalia Barbosa e Fhabyo Ângelo. Foto: Eduardo Gomes;

Figura II: Aquecimento de uso. Ivy Oliveira, Eduardo Gomes, Kelly Vanessa, Nath Diniz e Thalia Barbosa. Foto: Fhabyo Ângelo;

Figura III: Aquecimento dos obstáculos. Foto: Eduardo Gomes;

Figura IV: Aquecimento limpando o chão. Foto: Eduardo Gomes;

Figura V: Aquecimento com o pano. Foto: Eduardo Gomes;

Figura VI: Aquecimento. Thalia, Barbosa, Nath Diniz e Kelly Vanessa. Foto: Eduardo Gomes;

Figura VII: Kelly Vanessa, Nath Diniz e Thalia Barbosa. Foto: Eduardo Gomes;

Figura VIII: Kelly Vanessa, Nath Diniz e Thalia Barbosa. Foto: Eduardo Gomes;

Figura IX: Partituras para cena de *Antígona e Ismenia*. Thalia Barbosa, Nath Diniz, Ivy Oliveira e Kelly Vanessa. Foto: Eduardo Gomes;

Figura X: Exercício do peso. Foto: Eduardo Gomes;

Figura XI: Ensaio com as descobertas das improvisações. Cena *Antígona e Ismenia*. Thalia Barbosa e Nath Diniz. Foto: Eduardo Gomes.

SUMÁRIO

MEMORIAL.....	6
CAPÍTULO 1: MINHAS DESCOBERTAS ENQUANTO DIRETOR.....	8
1.1 AS ESPECIFICIDADES DE MONTAR <i>ANTÍGONA</i>	8
CAPÍTULO 2: OS ENCENADORES PEDAGOGOS.....	14
2.1 GROTOWSKI – O TEATRO FÍSICO E O TEATRO POBRE COMO RECURSO CÊNICO PARA O ATOR	14
2.2 TERZOPOULOS – A PARTITURA CORPORAL COMO COMPOSIÇÃO DA CENA	17
CAPÍTULO 3: AS POSSIBILIDADES DOS EXERCÍCIOS COMO TREINAMENTO DO PROCESSO.....	20
3.1 EXERCÍCIOS.....	20
3.1.1. ALONGAMENTO:.....	21
3.1.2. AQUECIMENTO:	22
3.2 PARTITURAS CORPORAIS.....	28
3.3 IMPROVISACÃO.....	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	35

MEMORIAL

Comecei minha caminhada artística em 2005 estudando no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro¹. Em 2006, participei da Associação Amazônia Arte Mythos². Na Associação, tive experiência incrível com o universo infantil através do espetáculo *Yawê – o Pequeno Peixe Boi*. Em seguida, a experiência voltou-se para o espetáculo adulto através do processo cênico *Prometheu*, o qual acompanhei ficando apenas na técnica como sonoplasta; em outro momento, tive a honra de estar em cena no espetáculo *Prometheu*.

Sempre fui fascinado pela história do teatro, e o universo grego é o que mais me encanta, então viver esse momento como ator foi gratificante. Na Associação, consegui aprender um pouco sobre o universo do trabalho do ator – como voz, corpo, ritmo, percepção cênica, simbologia etc. –, e toda essa gama de conhecimento serviu como base de fortalecimento artístico e profissional. No entanto, confesso que às vezes me sentia “preso”, como em uma caixa fechada; era como se o meu “eu” fosse um objeto de cena e não um corpo criador, pensante, dono da sua própria expressividade: às vezes esse pensamento me travava, impedindo o ato criador. Esses obstáculos ocorriam por causa da minha inexperiência ou imaturidade, “artística” ou de vida, contudo não vejo isso como uma coisa ruim. Tal processo foi muito importante na minha vida, porque foi lá que decidi que realmente queria pesquisar teatro, e lá as portas do teatro se abriram para a minha vida. Sentirei uma gratidão eterna em relação aos mestres e diretores da Associação, pois é através dos seus ensinamentos que continuo nesta pesquisa.

Em 2009, consegui meu primeiro emprego de carteira assinada como ator no Grupo de Teatro Popular do SESI – GTPSESI³. Trabalhei no grupo durante

¹ Em atividade desde 1998, o Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro oferece um extenso leque de cursos gratuitos, que contribuem para o desenvolvimento técnico-artístico de jovens e crianças do Amazonas. Com unidades na capital e em Parintins, oferece os cursos livres de arte. Música, dança, teatro, artes plásticas e cinema, além de formação técnica, estão entre as atividades oferecidas pelo espaço – uma escola de talentos com a assinatura da Secretaria de Estado de Cultura.

² Atividades de organizações associativas ligadas à cultura e à arte. Comandada pela diretora Narda Telles, por Paulo Queiroz e Sergio Lima. No teatro, desenvolveram o projeto Tragecontemporâneo, que encena grades peças gregas.

³ Grupo teatral ligado à associação de industriários. O GTPSESI atende ao público das indústrias do Amazonas através do teatro socioeducativo.

cinco anos com um dos maiores mestres do teatro amazonense, Wagner Melo⁴. Os trabalhos que realizávamos eram totalmente diferentes do que ocorria na Associação, pois todos os processos cênicos de montagem eram de curta duração – afinal, havia necessidade de atender as empresas o mais rápido possível. No grupo, trabalhávamos o teatro Brechtiano (não usávamos a quarta parede).

O contato com os mais diferentes públicos fez-me crescer não somente como artista, mas também como ser humano. Penso que todo ator deveria ter o contato direto com o espectador, quebrando com a quarta parede como Brecht fazia no seu teatro. Outro autor que pesquisávamos no grupo, mesmo que intuitiva ou superficialmente, era Grotowski, através da fisicalidade do corpo e do contato intimista com o espectador, assim como o artista trabalhava no seu teatro laboratório, entre outras coisas.

Em 2010, participei da montagem cênica de *É proibido jogar lixo neste local*, de autoria de Wagner Melo pela Cia. Zona Cultural⁵. Em 2013, realizei um projeto com a atriz Júlia Soutello⁶ na montagem cênica de *A noite em que Blanche Dubois chorou sobre minha pobre alma*, de Jarbas Capusso Filho⁷. No ano de 2015, fui aprovado no vestibular da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) para o Curso de Bacharelado em Teatro, e durante esse processo de cinco anos de aprendizado na Universidade, as minhas pesquisas se encaminharam para o universo grego, revigorando o que eu havia aprendido na associação.

Depois de ser monitor por duas vezes da disciplina História Mundial do Teatro III e estudar a disciplina Interpretação IV, escolhi iniciar a Pesquisa de Iniciação Científica (PAIC), tomando como objeto de estudo o ator da Grécia Antiga em paralelo com o ator contemporâneo. Assim nasceu a decisão de embarcar no processo *Antígona*, através da linguagem física e pobre de

⁴ Professor, autor, ator e diretor de teatro. Formado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em Direção Teatral.

⁵ Companhia fundada pelo ator e diretor Leonel Worton, que realiza trabalhos artísticos na periferia do Amazonas.

⁶ Atriz, diretora, produtora teatral. Amazonense, iniciou carreira em 1978 e participou de diversos grupos de teatro no Amazonas.

⁷ Dramaturgo e diretor. Escreve para teatro desde 1998. Desde então, já teve vários textos encenados.

Grotowski, a qual possibilitou novas descobertas artísticas e pessoais que venho contar através deste artigo.

CAPÍTULO 1: MINHAS DESCOBERTAS ENQUANTO DIRETOR

1.1 AS ESPECIFICIDADES DE MONTAR *ANTÍGONA*

O desafio de atuar como diretor, visando à realização de um espetáculo para finalização do Curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), foi simplesmente gratificante. Entretanto, escolher uma linguagem para encerrar esse ciclo, investigando o novo, implicou momentos turbulentos até que se pudesse chegar a uma conclusão. Antes de decidir, pensei muito sobre a possibilidade de realizar uma performance solo ou encenar uma comédia que fizesse o público “mijar” de rir. Então, em 2018, na disciplina de Interpretação V, quando estava escrevendo o projeto de encenação para a disciplina de Montagem Cênica I, realmente decidi o que iria pesquisar. Decidi dar continuidade à pesquisa do PAIC⁸, agora pesquisando, na prática, o que havia aprendido com a teoria, através da montagem de uma tragédia grega que questionasse o abuso de poder – o que consome o Brasil neste momento, a exemplo de mudanças nas leis e perda de direitos, por exemplo.

Escolhi a tragédia grega *Antígona*, de Sófocles⁹, para dar voz às minhas inquietações dentro de duas outras linguagens, a do teatro físico e a do teatro pobre, de Grotowski¹⁰. Além de expor essas inquietações, seria possível trabalhar o corpo e a voz das atrizes dentro de uma estrutura que não fosse apenas memorizar o texto e encenar. Afinal, eu almejava maiores possibilidades, algo que tirasse as atrizes do comodismo e que as fizesse pensar seus

⁸ Artigo “As linguagens psicofísicas dos rituais cênicos da Grécia Antiga e suas influências no treinamento contemplativo do ator contemporâneo”. Este artigo descreve os mistérios imagéticos desses rituais e como era a corporificação dos participantes até as tragédias traçando um paralelo com os atores contemporâneos. Verificando os pontos que podem servir como fonte de inspiração entre eles e como esses rituais podem influenciar ou motivar o ator contemporâneo a buscar uma expressão corporal viva e presentificada no momento da cena ou do seu treinamento físico.

⁹ Foi um dramaturgo grego, um dos mais importantes escritores de tragédia (496 a.C. - 405 a.C.).

¹⁰ Jerzy Marian Grotowski (Rzeszów, 11 de agosto de 1933 - Pontedera, 14 de janeiro de 1999) foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda.

instrumentos corporal e vocal como elementos importantes para o crescimento artístico e pessoal.

Através da crítica de processo criativo – método utilizado por Cecília Salles (2007) –, registrei os ensaios com fotos, vídeos e anotações do que acontecia em cada encontro, fazendo disso um diário de bordo do diretor. Dessa forma, colhi materiais para a construção deste artigo sobre o processo de montagem cênica de *Antígona*.

Pensando em como fazer e com quem fazer isso, propus em conversa com a também formanda no Curso de Bacharelado em Teatro, Thalia Barbosa¹¹, para que montássemos *Antígona* em um processo de pesquisa que duraria um ano. Ela aceitou a proposta, e nos juntamos para oficializar o projeto na Universidade. No entanto, precisávamos de mais atrizes e de um ator que aceitassem participar. Então, aproveitei a oportunidade e convidei oficialmente uma amiga e aluna formanda do curso de Licenciatura em Teatro, Kelly Vanessa¹², pois um ano antes já a havia convidado para participar de uma possível montagem de finalização de curso. Falei do projeto para uma amiga e aluna do Curso de Bacharelado em Teatro, Ivy Oliveira¹³, e a convidei para participar do processo; também convidei Fhabyo Ângelo¹⁴, um amigo graduado em Licenciatura em Teatro. Minha parceira, Thalia Barbosa, convidou uma amiga e aluna do curso de Licenciatura em Teatro, Nath Diniz¹⁵. Todos os convidados aceitaram o convite, assim o grupo de *Antígona* se formou. No entanto, no decorrer do processo, por motivos pessoais, Fhabyo Ângelo precisou deixar o grupo, de modo que precisei assumir, além da direção, a função de ator.

¹¹ Atriz, produtora e diretora de teatro, finalista do Curso de Bacharelado em Teatro na Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

¹² Atriz, finalista do Curso de licenciatura em Teatro pela universidade do Estado do Amazonas (UEA), Produtora na Rede Panorando Produções Artísticas, Voluntária como Professora de Teatro no Espaço Cultural Caminhos da Arte.

¹³ Atriz, diretora e produtora cultural na Agência Produções e Eventos. Arte-educadora no Coletivo de Artes Integradas NÓS da Periferia. Atriz no Grupo de Teatro Experimental da Universidade do Estado do Amazonas (TEU). Realiza atividade artística desde 2004 no estado do Amazonas. Acadêmica de Teatro na Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

¹⁴ Pesquisador e artista docente nos campos da dança do e teatro. Licenciado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Pós-Graduado em Metodologia da Arte pela FSLSP. Pós-Graduando em Arte na Educação: Dança, Teatro e Música pela FDA. Registro Profissional Nacional DRT: Ator, Coreógrafo e Diretor Artístico. Conscientizador Corporal.

¹⁵ Quézia Anate Diniz Lopes. Atriz e professora de Teatro. Realiza atividade artística desde 2007 em Manaus. Estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

Realizar uma tragédia no século XXI, em que as atrizes e o espectador ficam dentro do mesmo espaço cênico, um sentindo a respiração do outro, as vibrações e as energias, permite que eles se tornem mais humanos e juntos descubram um “sentido” de estarem ali no mesmo espaço. O teatro é símbolo de resistência; usá-lo para lutar contra as tiranias que afligem, humilham, oprimem e transgredem as leis de direito da pessoa humana é resistir constantemente. Isso remete à fala de Bogart (2011, p. 150), segundo a qual “Utopia é agora. O ato de fazer teatro já é utópico porque a arte é um ato de resistência contra as circunstâncias”. Através do meu sonho de querer construir uma sociedade mais humana, pretendo usar o teatro para combater a opressão da contemporaneidade, e é por essas circunstâncias que escolhi dirigir *Antígona*.

Apesar de ser um texto trágico escrito em 441 a.C., seus temas são muito presentes na atualidade, e através da força da mulher e do corpo das atrizes mostro a nossa resistência. Com os temas personificados na adaptação de *Antígona*, podemos lutar contra as mudanças que estão fazendo o Brasil retroceder. Segundo Lesky (1996, p. 158) “Antígona luta na verdade pelas leis não-escritas e invioláveis dos deuses, como ela mesma o diz, leis a que a *polis* nunca deve opor-se”. Entendo que a partir do momento em que o povo perde seus direitos ou quando são modificados em benefícios dos poderosos que estão no poder, a força da mulher Antígona precisa reverberar para o mundo. Conseqüentemente, pretendo usar o teatro para isso, através da nossa montagem cênica.

A história de *Antígona* me fascina pelo fato de a protagonista lutar pelo seu ideal, sem desistir enquanto não alcança seu objetivo, o que se torna motivador e inspirador para que eu não desista dos meus objetivos. É claro que às vezes, enquanto diretor, sinto-me cansado e desmotivado pela desvalorização da nossa arte, tanto pela parte governamental quanto pela parte estrutural da própria Universidade. Como Bogart (2011) diz que a resistência revigora e aumenta o esforço, então quero resistir sempre a todos esses obstáculos para me sentir cada dia mais forte.

Em um processo é preciso ser antes de tudo um observador, pois um diretor tem que conhecer todos os seus atores, perceber quando não estão bem ou pouco dispostos a treinar e às vezes é preciso mudar sua estratégia para estimulá-los a serem criadores de seus processos externos e internos. Para

Haderchpek (2016), um processo criativo deve ser estimulante tanto para o ator quanto para o diretor. No processo de *Antígona*, o meu ritual foi observá-las, provocá-las e as estimular a querer descobrir algo novo, através dos exercícios de alongamento, aquecimento de corpo e voz, treinamento de partituras corporais e suas descobertas na improvisação.

Estar reunido com um grupo de pessoas para descobrir possibilidades de uma linguagem é um ritual, assim como os rituais eram realizados na Grécia antiga como nos mistérios de Elêusis¹⁶ quando o povo se reunia para adorar a deusa Deméter e sua filha Perséfone. Quando Schechner (2012) fala das variações de ritual, defende que enquanto viventes não conseguimos passar um dia sem realizar dezenas de rituais, que estão impregnados nas nossas relações sociais, por exemplo: nas ruas, quando nos reunimos com outra pessoa ou um grupo de pessoas para conversamos; em casa, quando estamos fazendo nossas refeições em família; no trabalho, nas relações com o outro em uma reunião, etc. Sendo assim, a cada minuto que passávamos juntos descobrindo caminhos como possibilidades para montagem de *Antígona*, estávamos realizando, mesmo que inconscientemente, rituais.

No decorrer do processo houve algumas especificidades que me tocaram profundamente, e isso me fez ser violento com as atrizes e comigo. Por exemplo, tive que ser severo cobrando delas um pouco mais de compromisso e dedicação, para que tivessem consciência de serem disciplinadas. Essa turbulência fez-me lembrar de Bogart dizendo que “O risco é um ingrediente-chave no ato de violência e articulação” (2011, p. 54). Tive que aceitar o risco de ser taxado pelo elenco de “chato” ou “autoritário”, todavia isso foi necessário para que houvesse progresso. Contudo, nesse ato de violência múltipla, parei e refleti sobre como deveria agir, provocando no meu “eu” esse diretor-pedagogo que busco, como o conceito de Haderchpek (2016):

O diretor-pedagogo é aquele que prioriza o processo em função da formação do ator e das escolhas pedagógicas. Diferente do diretor convencional que prioriza o resultado estético, passando muitas vezes por cima do “tempo do outro” e do processo coletivo (HANDERCHPEK, 2016, p.97).

¹⁶ Os mistérios de Elêusis (também conhecidos como mistérios eleusinos) eram ritos de iniciação ao culto das deusas agrícolas Deméter e Perséfone, que o povo se reunia para celebrar em Elêusis, localidade da Grécia próxima a Atenas.

Como minha escolha pedagógica era respeitar o tempo do outro, tive que medir as palavras na hora da cobrança para não constranger, nem oprimir, ninguém. Aliás, o nosso processo consiste justamente em descodificar do corpo as opressões que vivemos na vida, tendo como pano de fundo as opressões vividas por *Antígona*.

Confesso que, no início do processo, sentia-me cansado por assumir múltiplas funções na pesquisa, como realizar a direção geral do espetáculo, propor o trabalho de partitura corporal, além de realizar toda a produção e logística do processo. Apesar da fadiga, essa gama de funções me deixou mais comprometido com a pesquisa, e às vezes ficava me questionando: por que o ator tem que se preocupar apenas com seu ofício e às vezes não o faz por inteiro? Não cuida da voz? Tem preguiça de realizar exercícios vocais? Não procura trabalhar o corpo fora da sala de ensaio? Não memoriza o texto? Não consegue realizar em conjunto texto, corpo e voz? Tem dificuldade de rememorar tudo que já foi construído antes como possibilidade de treinamento? Esses questionamentos fizeram-me refletir sobre a forma de ser um diretor-pedagogo. Como proceder com essas situações? Talvez nem os livros apresentem uma resposta concreta para isso, pois é muito subjetivo. Posto isso, busquei caminhos que envolvessem todos na história que estávamos contando; como Bogart fala, “A principal ferramenta do processo criativo é o interesse” (2011, p. 80), então, decidi distribuir funções, para que assim todos se sentissem parte do processo, e com isso, pudéssemos nos envolver completamente, de corpo e alma. Diante da situação, Ivy Oliveira ficou como assistente de direção, as outras três assumiram a produção geral.

Considerando que todos os participantes do processo são acadêmicos e que já passaram pelas disciplinas de História do Teatro I, II e III, rememoramos os rituais da Grécia Antiga e a forma de como o povo se reunia para adorar e honrar os deuses. Afinal, segundo Berthold, “para honrar os deuses, em cujas às mãos impiedosas estão o céu e o inferno, o povo reunia-se no grande semicírculo do teatro” (2011, p. 104). Foi o que fizemos. No primeiro encontro da montagem cênica de *Antígona*, reunimo-nos em círculo, depois da reflexão sobre o ato de honrar os deuses da Grécia Antiga como citado por Berthold. Também foi instigado sobre a importância da fé de cada atriz no que cada uma acredita

espiritualmente, para que, a partir daquele momento, encontrássemos caminhos para reverenciar nossos deuses nos ensaios. Assim, os deuses poderiam se fazer presentes em nossos encontros.

Descobri que encontrar caminhos pedagógicos para realizar a direção do processo é conhecer profundamente a substância humana com a qual se está trabalhando, pois cada atriz tem sua especificidade. Haderchpek nos faz refletir sobre a questão específica do ator ao dizer que “cada ator é fruto de um processo histórico e social, é um ser único, alguém que dialoga com a sua realidade e com as referências que foram construídas ao longo de suas experiências de vida” (2016, p. 26). Esta foi uma das reflexões em que mergulhei para encontrar um direcionamento aos caminhos pedagógicos necessários para atuar como diretor. Construí as cenas do processo cênico *Antígona* através do diálogo entre o treinamento físico e vocal, as partituras corporais e o teatro pobre com as experiências das atrizes.

É importante salientar que a subjetividade faz parte de cada um, mas cabe ao diretor buscar nas práticas teatrais caminhos plausíveis para compartilhar seus conceitos e ideias dentro da linguagem que se estabeleceu para a montagem. Ou seja, em relação ao nosso processo, procurei transportar de forma imagética as atrizes para a linguagem ritualística da Grécia Antiga, do teatro físico e pobre de Grotowski, através do treinamento em grupo e individual. No que tange à ritualidade, a forma encontrada em comunhão no processo é um pouco diferente da Grécia Antiga, já que o povo dava oferendas e sacrifícios aos deuses em troca de recompensas; segundo Lesky (1996), toda *pólis* tinha um deus, e suas formas de reverenciá-los modificavam-se conforme o local.

A forma de reverenciar os deuses no grupo tinha nossa própria característica, pois, ao final de cada ensaio, fazíamos um ritual de agradecimento, por meio de um círculo, no qual ficávamos de mãos dadas; então, elevávamos nossos pensamentos aos nossos deuses e agradecíamos de forma ritualística fazendo reverências a eles para que assim pudéssemos ser abençoados. Mediante a fé e a glorificação dos deuses, agradecíamos pelo dia que vivemos, pelo alimento, pela família e pela oportunidade de estarmos juntos, além de pedirmos proteção para voltarmos aos nossos lares em paz e segurança.

CAPÍTULO 2: OS ENCENADORES PEDAGOGOS

2.1 GROTOWSKI – O TEATRO FÍSICO E O TEATRO POBRE COMO RECURSO CÊNICO PARA O ATOR

Jerzy Grotowski, em seu teatro laboratório, realizava pesquisa para o desbloqueio do corpo dos seus atores, através de exercícios acrobáticos, ações físicas e corpo-memória. Segundo Grotowski (2007), o corpo não tem memória: ele é memória, as marcas de suas experiências, o que implica a necessidade de treinar o ator a partir de suas memórias, partituras corporais etc. Acredito que o corpo seja composto por signos, os quais precisam ser decompostos através do treinamento para que o corpo adquira agilidade e aperfeiçoamento na cena, a fim de prevenir o bloqueio de seus impulsos. O autor também diz que, para evitar esse bloqueio, é preciso que haja detalhes nos exercícios deixando o fluxo espontâneo do corpo reagir (ibidem).

É preciso que o diretor aja com consciência quando for aplicar um exercício de treinamento para o ator, uma vez que este pode causar o bloqueio de seus movimentos. Segundo Grotowski, “o modo de trabalhar, o uso do movimento estruturado, ‘artificial’, bloqueia os impulsos do corpo. E a voz é a extensão dos impulsos do corpo” (2007, p. 164.). Concordo plenamente com essa reflexão, porque, às vezes, era possível notar esse bloqueio nas atrizes quando estávamos realizando uma improvisação nos ensaios de *Antígona*, por conta de execução de movimentos artificiais. Era notório que o bloqueio reverberava não apenas no corpo, mas também na voz, por ser extensão do corpo – como se o corpo falasse algo com seus gestos ou movimentos, e a voz falasse outras coisas em desconexão com o corpo.

Grotowski foi a grande fonte de inspiração para pensar as possibilidades do treinamento físico corpóreo, vocal e pedagógico de fácil execução para todos os envolvidos na montagem. Busquei no teatro físico um treinamento corpóreo para as atrizes alcançarem agilidade e resistência física na construção das partituras corporais das cenas do espetáculo; no entanto, essa fisicalidade vai além, buscando uma desconstrução do corpo convencional para potencializar uma nova fisicalidade do corpo e da mente.

Os exercícios vocais buscaram caminhos para a construção de uma voz audível aos espectadores, através de exercícios de dicção e respiração. No início do processo, era possível perceber enormes dificuldades na respiração e na dicção, as quais ficavam mais visíveis quando se juntavam movimentos e texto. Para resolver esses problemas, realizamos exercícios de expansão da respiração, trava-línguas e pesquisa de movimentos usando a voz para desenvolver a consciência corpo-voz; todos esses exercícios serão explicados no capítulo três.

Segundo Haderchpek, “o trabalho do diretor-pedagogo, com aquele que conduz o ator, que conduz seus processos e que é responsável em grande parte pela perpetuação de conceitos e princípios” (2016, p. 28). Dessa forma, aprendi que a figura do diretor é de extrema importância para a fluidez dos acontecimentos no processo, pois cabe ao diretor alimentar, estimular e orientar os caminhos dentro do processo para que todos encontrem a base de sua organicidade e criatividade na cena. Assim sendo consegui treinar em me este diretor-pedagogo.

Quando se fala em treinamento físico, é preciso ter um cuidado especial para não bloquear quem está trabalhando no processo; é preciso ser, antes de tudo, empático. Dessa maneira, unifiquei os exercícios com intuito de que todas conseguissem executá-los de forma a alcançar o objetivo proposto. Enquanto diretor-pedagogo, foi preciso incentivar cada uma a buscar seus limites e o autoconhecimento para poder construir suas partituras de movimento e voz.

Não estou de acordo com o tipo de treinamento em que se crê que várias disciplinas, aplicadas ao ator, possam desenvolver a totalidade dele; o ator deveria, por um lado, ter aulas de dicção e, por outro, aulas de voz e acrobacia ou ginástica, de esgrima de dança clássica e moderna e inclusive de elementos de pantomima; e tudo isso, colocado junto, deveria dar-lhe a riqueza de expressão (GROTOWSKI, 2007, p. 168 e 169).

Assim como na citação acima acredito que não é preciso sobrecarregar o ator de exercícios físicos para desenvolver sua totalidade. Também, acredito que é preciso focar em exercícios que sejam fonte inspiradora, e foi isso o que aconteceu na direção do processo. Construí caminhos através de exercícios em que as atrizes puderam descobrir seus próprios treinamentos pessoais e enriquecer sua expressão corpórea na cena.

Para Grotowski (2007), o desafio é uma palavra que deve permear a vida do ator, pois este deve estar em constante desafio e nunca se limitar a algo que já sabe, fazendo disso uma rotina cruel para si. Ou seja, não pode estacionar no tempo e se contentar com o que já sabe fazer.

O exercício constitui para o ator o desafio ao qual deve encontrar resposta o seu organismo, enfrentando o risco de superar a dificuldade nele contida. O exercício, que não seja um desafio ou que deixe de sê-lo porque foi assimilado à rotina, não tem valor como treinamento e deveria ser abandonado. Desafio para o ator pode ser cada tarefa, o papel, enfim a própria vocação de artista de teatro. E em uma esfera mais ampla: a vida. O confronto com o desconhecido. Ultrapassar o impossível (GROTOWSKI, 2007, p. 29).

Nos encontros de *Antígona*, por exemplo, sempre desafiei as atrizes a buscarem seus limites, a descobrirem algo novo que pudessem usar na cena. Afinal, é difícil encenar uma tragédia grega, por causa de sua linguagem, incluindo seus jogos de palavras que não são escritos de maneira coloquial. Portanto, quando se juntaram todos esses parâmetros dentro do teatro físico, que exigiu das atrizes um conhecimento aprimorado do seu próprio corpo, a encenação ficou ainda mais desafiadora, demandando concentração minuciosa delas – exigida diariamente para descobertas de novas possibilidades.

Por sua vez, o teatro pobre postula um teatro praticamente sem vestimentas, figurinos, sem cenário, iluminação, pois esses elementos servem como um arcabouço para o ator se camuflar. Esse teatro possibilita infinitas variedades entre ator e espectador, pois nos seus espetáculos é desenhada uma arquitetura para estabelecerem contato direto ou indireto; assim, os atores constroem partituras corporais entre os espectadores e, conseqüentemente, incluem-nos na ação do espetáculo.

Grotowski (2007, p. 96 e 97) fala da sua forma de fazer o teatro pobre “É a nossa ideia, conduzida à forma extrema do "teatro pobre" que, como único instrumento, tem o ator, e tem o espectador como caixa de ressonância”. O nosso processo bebeu na fonte do teatro pobre, se desfazendo dos elementos do teatro convencional, assim, as atrizes transfiguram o que realmente são. Compostas por uma composição de expressão facial estruturada pelos seus próprios músculos, dessa forma, seu trabalho psicofísico ficam visíveis diante do

espectador. É a partir desse princípio do pobre de Grotowski que tornamos ricas as cenas de *Antígona*.

No nosso espaço cênico, foram dispostas apenas cadeiras, onde o espectador sentava e respirava junto às atrizes, pois não havia divisão entre atriz e espectador; também não usávamos maquiagem para esconder as linhas de expressão ou máscaras, apenas figurino simples nas cores preta e bege; e a iluminação era simples. Diferente das tragédias na Grécia Antiga, como afirma Enio Carvalho, “o uso de máscaras enormes, de traços acentuados, de roupas gigantescas, sobrecarregadas de bordados, que caíam até os pés” (1998, p. 21). No nosso teatro pobre, como no de Grotowski, as atrizes não precisaram se camuflar como na Grécia Antiga.

2.2 TERZOPOULOS¹⁷ – A PARTITURA CORPORAL COMO COMPOSIÇÃO DA CENA

Seguindo a mesma linha do trabalho com as ações físicas de Grotowski, na contemporaneidade, René Piazzentin (2007) nos apresenta, através da sua tese “O princípio do jogo”, o diretor Theodoros Terzopoulos e o treinamento de seus atores dentro do contexto grego, que, por meio de caminhos que trabalham o corpo do ator e a voz, tornam-se possibilidades de descobertas da cena trágica. Piazzentin afirma que seu processo de trabalho com os textos trágicos dissocia-se de uma abordagem tradicional focada no aspecto poético e literário existente na tragédia, e se volta para o corpo do ator, tendo como pilar as matrizes físicas (ibidem).

Segundo Piazzentin (ibidem), Terzopoulos iniciou seu trabalho treinando seus atores em círculo para canalizar as energias, e com isso descobriu as sete fontes primárias de energia do corpo: córtex (sétima); rosto ou máscara (sexta); externo (quinta); diafragma superior (quarta); diafragma baixo (terceira); genitais (segunda); ânus e base da coluna (primeira). Ele trabalha com as fontes nessa ordem.

Pegando como fonte de inspiração os exercícios das sete zonas de

¹⁷ O grego Theodoros Terzopoulos (1945) nasceu em uma pequena cidade da Grécia – Makriyalos –, que tinha uma forte tradição cultural e um enorme respeito pela ancestralidade. Talvez essa tenha sido sua grande influência para ter se tornado, posteriormente, diretor do grupo Attis Theatre.

energias, comecei a refletir sobre os caminhos que poderiam levar as atrizes às descobertas de novas possibilidades de treinamento do corpo na montagem cênica *Antígona*. Segundo Piazzentin, “as práticas não se resumem, entretanto, ao domínio técnico do ator no que diz respeito à ampliação de potencial corporal, vocal e expressivo” (2007, p. 61), ou seja, a prática pode ser construtiva no que diz respeito ao treinamento do ator, um novo corpo para dialogar com os preceitos estéticos da montagem.

O treinamento dos atores de Terzopoulos é constante mesmo estando em temporada de apresentações, pois ele acredita que sem preparação é impossível o ator alcançar seus objetivos na cena. Assim como no grupo de Terzopoulos, um dos objetivos no processo cênico de *Antígona* foi justamente fazer as atrizes aceitarem a importância do treinamento físico e vocal de que o corpo de cada uma precisava para desenvolver sua expressão corpórea.

Descobri enquanto diretor-pedagogo que, além de estimulá-las, é preciso provocar questionamentos pessoais e sensíveis para que possam compreender a dimensão da linguagem que estava sendo pesquisada. Dessa maneira, cada atriz pôde construir suas próprias experiências. Como Bogart afirma, “Não é difícil provocar a mesma emoção em todo mundo. O difícil é provocar associações complexas de forma que todos tenham uma experiência diferente” (2011, p. 111). Quando se fala de um processo específico, o diretor-pedagogo deve transformar as complexidades dos conceitos, a exemplo do treinamento do ator, em uma linguagem mais compreensível para todos; diante disso, deve dominar um conjunto de competências pedagógicas que viabilizem a condução do ator dentro do processo.

O ator – apesar de ser diferente dentro de cada período, de cada sociedade e de ter exigências específicas dentro de cada linguagem – sempre responderá pela função de ator e pela concretização da cena. E pela própria natureza da profissão, o ator é um ser que se manifesta curioso e sedento de conhecimento. Portanto, cabe ao diretor alimentar, orientar e estimular o ator em suas buscas, mas de forma objetiva, de forma que este encontre respaldo para suas questões. Caso contrário, o risco de se cair em generalizações que reproduzem o “senso comum” é muito grande (HANERCHPEK, 2016, p. 28).

Por essas e outras questões, busquei uma pedagogia na direção. Em conjunto com as atrizes, propus buscar conhecimento dentro das sete zonas

energéticas proposta por Terzopoulos para estruturarmos as partituras que estavam sendo pesquisadas nos exercícios. Dessa forma conseguiríamos mostrar nossas opressões, através das opressões vividas por *Antígona*. Como diz Piazzentin “Fazer teatro é, antes de tudo, uma atitude política, o que não significa um teatro panfletário ou de mensagens explícitas ou óbvias” (2007, p. 62). Enquanto isso, para Terzopoulos, “a Tragédia Grega é uma linguagem, antes de mais nada, *física*” (apud PIAZZENTIN, 2007, p. 66). Através dessas reflexões e das reflexões propostas por Grotowski, também no propusemos a trazer para cena a fisicalidade, pois acredito que através da linguagem corporal podemos propor reflexões políticas, sociais, filosóficas e estéticas.

O nosso processo foi concebido com cinco integrantes que já foram apresentados. A tragédia grega necessitaria de mais participantes; no entanto, foi através das possibilidades das partituras corporais que, enquanto diretor, decidi que as atrizes fariam todos os outros personagens. Logo, foi distribuído da seguinte forma: Thalia Barbosa fez a personagem *Antígona*; Eduardo Gomes, o Creonte; Nath Diniz, a *Ismenia*, o *Tiresias* e o *Coro*; Ivy Oliveira, o *Coro* e o *Tiresias*; e Kelly Vanessa, o *Coro* e o *Tiresias*. O trabalho com as partituras ganhou olhares mais aguçados com a divisão das personagens, pois houve necessidade de estruturar melhor cada corpo dentro das zonas energéticas para compor as cenas do espetáculo.

CAPÍTULO 3: AS POSSIBILIDADES DOS EXERCÍCIOS COMO TREINAMENTO DO PROCESSO

3.1 EXERCÍCIOS



Figura I: Alongamento. Ivy Oliveira, Thalia barbosa e Fhabyo Ângelo. Foto: Eduardo Gomes.

O processo de direção da montagem cênica de *Antígona* foi o momento de experimentar um milhão de possibilidades que penetraram no mais íntimo da minha relação interior. Como num casamento, para dar certo, implicou compromisso, cumplicidade, lealdade, fidelidade, renúncia, desejo, tristezas e felicidades. Anne Bogart (2011) diz que erotismo e atração são ingredientes vitais do ato criativo, e a tensão erótica entre diretor e os atores pode ser uma grande contribuição para se realizar um bom processo. Dessa maneira, nossa tensão erótica voltou-se para a sensibilidade de querer aprender as técnicas dos exercícios para ajudarmos um ao outro; também o nosso nível de concentração e atenção aumentou, pois todos estavam dispostos a jogar o jogo desse relacionamento, aceitar e quebrar as regras e permanecer unidos para que tudo ocorresse como esperado.

Nossa união foi pautada nas descobertas do corpo, através dos seguintes exercícios:

3.1.1. ALONGAMENTO:

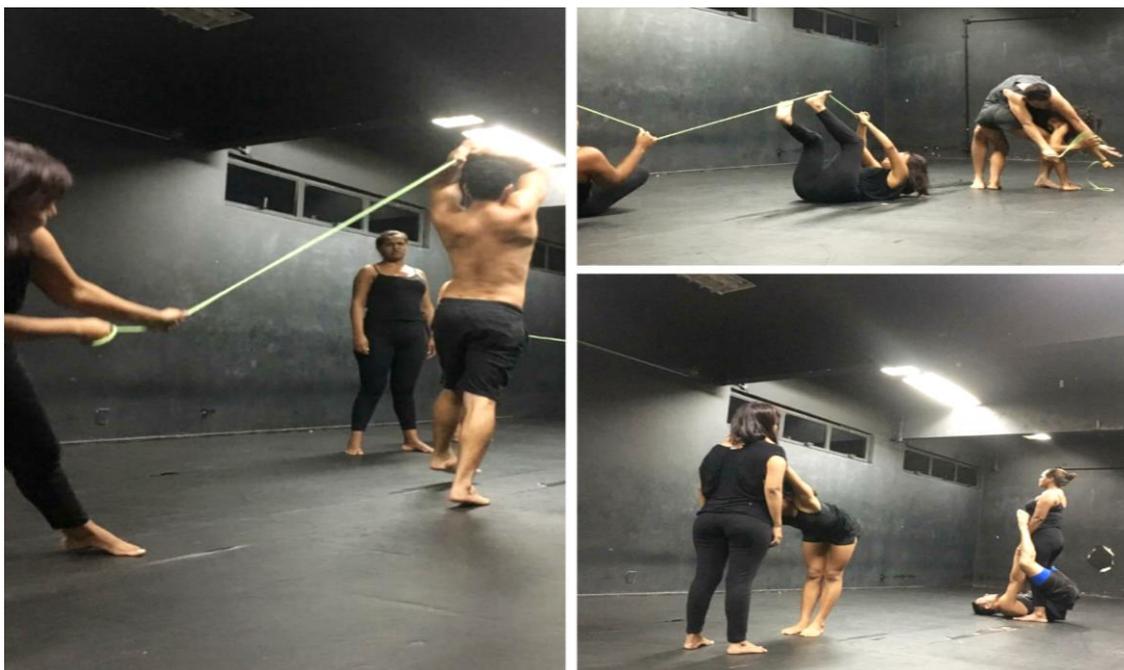


Figura II: Aquecimento de uso. Ivy Oliveira, Eduardo Gomes, Kelly Vanessa, Nath Diniz e Thalia Barbosa. Foto: Fhabyo Ângelo.

No início de todos os ensaios, foram feitos alongamentos de forma coletiva e individual, de maneira que as atrizes pudessem investigar partes do corpo que lhes eram desconhecidas ou pouco utilizadas. Além disso, realizávamos o alongamento de uso cujo objetivo era firmar a confiança, a união e as descobertas entre os corpos envolvidos. Esse exercício foi escolhido porque Grotowski (2007) utilizava a acrobacia para treinar seus atores. Nas aulas de expressão corporal e interpretação, fazíamos exercícios para conhecer o outro; então, vi como possibilidade acrobática nos alongarmos usando o outro.

Aconteceu da seguinte forma: supondo que uma dupla é composta por A e B, no primeiro momento, B fica parado, enquanto A utiliza B como se fosse um fantoche para alongar seu corpo; depois de algum tempo, isso se inverte, de modo que A fica parado, e B usa A para se alongar. Durante o jogo, foi instruído que tentassem encontrar novas possibilidades de uso do corpo alheio, para não se limitarem na subjetividade. A troca de energia entre os participantes foi visível. Além de um ganhar a confiança do outro, a troca de energia foi viva, pois a ligação entre as atrizes me causava uma sensação nostálgica, despertando em mim um olhar sensível de diretor. Assim, conseguimos executar esse

alongamento no processo que serviu como a nossa preparação corporal do processo cênico *Antígona*.

3.1.2. AQUECIMENTO:

I – Uso dos obstáculos:



Figura: III. Aquecimento dos obstáculos. Foto: Eduardo Gomes.

Durante um período da vida, realizei treinamento funcional¹⁸ para condicionamento físico, o que me ajudou a perder peso e conhecer melhor meu corpo. Utilizei esses exercícios no processo da seguinte forma: cinco objetos foram colocados no chão, enfileirados em forma de barreira; as atrizes individualmente passavam por esses objetos (a forma como passam por esses objetos é criada por elas, sempre criando novas possibilidades com o corpo); no final, havia uma corda que deveria ser pulada 10 vezes por cada uma. A velocidade desse jogo ficava mais intensa a cada rodada, e seu objetivo era despertar agilidade, percepção corpórea e concentração.

No início, foi desafiador, pois as atrizes não estavam acostumadas com esse tipo de exercício. Isso lembra a afirmação de Grotowski (2007) segundo a qual um ator, diante de um exercício desafiador, deve encontrar força em seu

¹⁸ O **treinamento funcional** se baseia nos movimentos naturais do ser humano, como pular, correr, puxar, agachar, girar e empurrar. O praticante ganha força, equilíbrio, flexibilidade, condicionamento, resistência e agilidade. (cf. <globoesporte.globo.com/atlanta/treinos/guia/musculacao-x-treinamento>. Acessado em: 05/08/2019)

organismo, enfrentando o risco de superar a dificuldade nele contida. Na primeira e segunda rodadas, algumas atrizes, por conta dos obstáculos, não conseguiram executar o exercício; no entanto, a partir da terceira rodada percebi que o corpo delas já não era mais o mesmo, pois já faziam parte dos obstáculos porque haviam superado seus limites. Tendo em vista que agir como Haderchpek (2016) diz que quando respeitamos o tempo e o espaço do outro, o resultado final começa aparecer, e isso aproxima o diretor do pedagogo.

II – Limpar o chão:



Figura IV: Aquecimento limpando o chão. Foto: Eduardo Gomes.

Esse exercício foi formulado pelo mestre Yoshi Oida (2001). A versão que lhes apresento foi utilizada na aula de interpretação IV pela Professora Vanja Poty, pois como se trata de um exercício de concentração que trabalha o corpo, foi digno utilizá-lo em nosso processo. Acontece da seguinte forma: tendo à disposição um balde com água e detergente e cinco panos de chão, os participantes molham o pano e, depois, um ao lado do outro, fazem a posição da rã (posição em que a cabeça e as mãos ficam direcionadas para o chão enquanto o bumbum fica empinado para cima); nessa posição, todos passam pano na sala. O objetivo é trabalhar a concentração e as descobertas do corpo enquanto realizam o exercício.

No início, apresentaram dificuldades em realizar o exercício, e era visível no rosto e no olhar das atrizes o desespero por não conseguirem obter um resultado satisfatório na execução. Depois de uma semana, observei que as dificuldades haviam sido superadas, de forma que a concentração, a percepção corporal e a respiração haviam melhorado.

III – Limpando o chão com os pés



Figura V: Aquecimento com o pano. Foto: Eduardo Gomes.

Esse exercício foi elaborado pela atriz Thalia Barbosa. A forma de limpeza proposta teve como base o exercício anterior, de Yoshi Oida (II). Pensando na atividade cotidiana de passar pano, sem apoio de materiais, como o rodo, e somente com o próprio pano, surgiu a ideia de transformar essa atividade em ação física. Os elementos utilizados foram o balde com água e cinco panos de chão. Nesse exercício, os participantes molharam os panos, em primeiro lugar; então, a ação aconteceu da seguinte forma: um ao lado do outro, em pé, sobre o pano.

A proposta não era apenas passar pano mais aquecer o corpo, ativando a tonicidade dos músculos. Como Yoshi Oida (2001) também propôs: posicionávamos o corpo imaginando que um fio erguia nossa cabeça e alinhava a coluna, também encaixando o quadril, e com os braços flexionados para o

apoio e equilíbrio. Andávamos para frente, lentamente empurrando o pano úmido pelo chão, com um leve movimento de rotação a cada "passo" (detalhe: quando o pé direito se movimenta para frente o braço que o acompanha é o esquerdo e vice-versa). Dessa maneira, possibilitamos que todos trabalhassem o ritmo, a concentração e a percepção corporal.

IV – Pular corda:

Este exercício objetiva condicionamento físico, mas, na minha adolescência, eu o realizava como forma de desafio individual e coletivo. Afinal, ganhava a brincadeira quem pulava corda por mais tempo. No processo, desafiei as atrizes a saírem de sua zona de conforto, conforme disse Grotowski ao afirmar que “Os exercícios corporais são o fundamento para uma espécie de desafio para superar nós mesmos” (2007, p. 176). Realizávamos esses exercícios de forma aeróbica para trabalhar a resistência, auxiliar na coordenação motora, expansão da respiração e concentração. Dava-se de forma individual e coletiva.

a) Individual:



Figura VI: Aquecimento. Thalia, Barbosa, Nath Diniz e Kelly Vanessa. Foto: Eduardo Gomes.

No exercício, cada um com uma corda de dois metros de comprimento pulava a corda tirando seus pés do chão, girando a corda verticalmente ao redor de seu corpo no sentido anti-horário. Elas pularam de várias maneiras e várias

vezes até ficarem exaustas. Em certo momento, paravam de pular e apenas sentiam como o corpo estava reagindo, atentas à respiração e aos batimentos cardíacos. Assim, descobriam possibilidades do seu corpo interno e externamente. Nos primeiros encontros, as participantes apresentaram dificuldades de coordenação e ritmo na execução do exercício; no entanto, essas dificuldades foram superadas no decorrer do processo, agregando possibilidades ao corpo.

b) Coletivo:

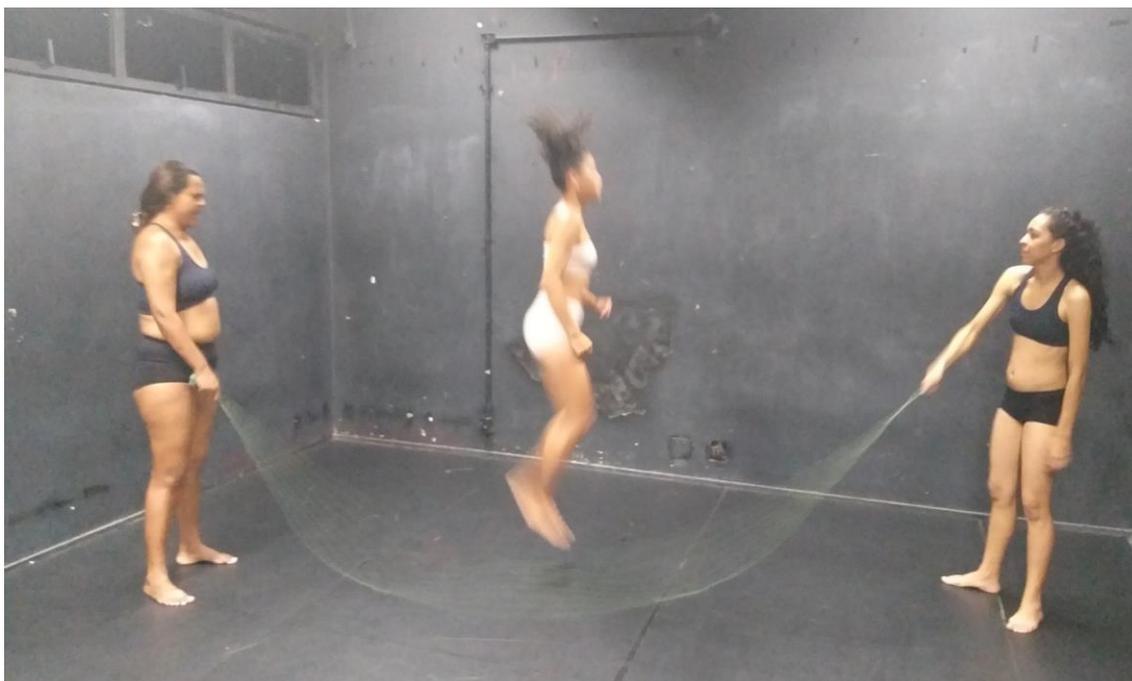


Figura VII: Kelly Vanessa, Nath Diniz e Thalia Barbosa. Foto: Eduardo Gomes.

Duas participantes seguravam a corda, uma em cada lado; uma terceira pulava a corda enquanto as duas giravam-na. Nessa brincadeira, elas cantaram cantigas da infância. O objetivo de pular corda era criar, nas atrizes, tônus musculares, agilidade, percepção, ritmo, confiança na equipe e capacidade de conhecer e avançar seus limites.

Resistir ao próprio “eu” permite que se fortaleçam. É como Bogart diz: “O teatro é um ato de resistência contra tudo e contra todos. A arte é um desafio à morte” (2011, p. 150). Enquanto diretor, busquei nessa reflexão treinar as atrizes para enfrentar o desafio que é encenar uma tragédia dentro da linguagem do teatro físico, o que exige uma preparação corporal minuciosa de cada

participante. Apesar de instigá-las a vencer seus limites e buscar cada vez mais precisão corpórea, eu ficava refletindo no que Haderchpek (2016) havia falado sobre o diretor-pedagogo, que deveria ter responsabilidade por colocar em risco a saúde física e mental dos atores. Por isso, exigia até certo ponto os limites de cada uma, identificando a hora de parar o exercício, para não provocar uma tensão ou uma lesão muscular. Afinal, não estávamos realizando uma competição, como na minha adolescência: a intenção era apenas trabalhar o corpo.

V – Aquecimento vocal

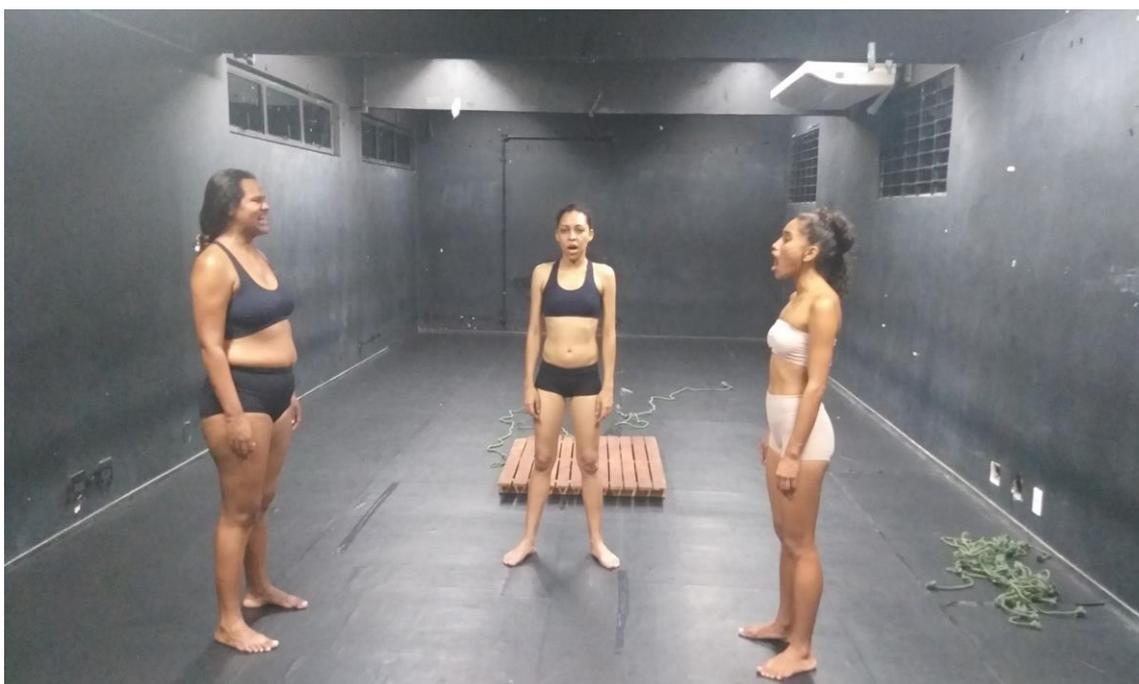


Figura VIII: Kelly Vanessa, Nath Diniz e Thalia Barbosa. Foto: Eduardo Gomes.

Grotowski (2007) fala que a voz é extensão do corpo, então é impossível trabalhar o corpo sem pensar no trabalho de respiração e voz. No decorrer do processo, verifiquei que havia dificuldades enormes na respiração quando executávamos um exercício corporal, por exemplo: ao pular corda, rapidamente se cansavam ou não conseguiam falar uma frase do texto com uma só respiração. Para amenizarmos esses problemas, aderimos diariamente, nos ensaios, a aquecimento vocal, trabalho de respiração e de dicção.

Foram trazidos para o processo os exercícios de respiração e voz realizados na disciplina de canto para o teatro. Nos ensaios, inspirávamos o ar

pelo nariz e espirávamos pela boca, sempre aumentando o tempo de uma respiração para outra; após cinco repetições, inspirávamos e espirávamos soltando as vogais “a”, “o”, “u”, “e” e “i” na expiração, aumentando e diminuindo o volume.

Já nos exercícios de articulação e dicção, trabalhávamos a máscara facial para desbloqueio dos órgãos vitais, além de realizarmos a movimentação da língua com exercícios de rotação dentro e fora da boca. Outros exercícios usados foram destravar a língua com uso de trava-línguas – textos verbais com palavras difíceis de serem pronunciadas –, e o uso da rolha entre os dentes enquanto pronunciava o texto de *Antígona*.

3.2 Partituras corporais



Figura IX: Partituras para cena de *Antígona e Ismenia*. Thalia Barbosa, Nath Diniz, Ivy Oliveira e Kelly Vanessa. Foto: Eduardo Gomes.

Thomas Richards afirmou que “A chave das ações físicas reside no processo do corpo” (2012, p. 72). Juntando essa reflexão ao trabalho das sete zonas energéticas desenvolvido por Terzopoulos, começamos a investigar o processo das partituras. O jogo começava com todos andando pelo espaço – a velocidade aumentava no decorrer do jogo –, e, ao receberem o comando, as atrizes mudavam de nível, permeando entre alto, médio e baixo. Depois de um determinado tempo, paravam em um ponto e, de olhos fechados, faziam uma

dança pessoal, criando seu próprio ritmo. Essa primeira parte foi feita para desbloqueio do corpo.

Em um segundo momento do jogo, as atrizes ficavam neutras. Respiravam lentamente e criavam apenas uma partitura com o corpo, repetida várias vezes até que fosse fixada. Segundo Richards relata, “Grotowski sempre frisou que o trabalho sobre as ações físicas é a chave para o ofício do ator. Um ator deve ser capaz de repetir a mesma partitura muitas vezes, e ela deve ser viva e precisa a cada vez” (2012, p. 34). Por sua vez, as atrizes apresentavam dificuldades para usar outras partes do corpo como possibilidade para criar as partituras, mas logo conseguimos amenizar essas dificuldades, já que compreenderam que o trabalho com as sete zonas era um recurso corporal que poderia ser usado como possibilidade para criar novos movimentos. Portanto, as atrizes criaram 15 partituras corporais ligadas uma a outra. Após isso ser feito, e fixadas as 15 partituras, a missão era dar vida e organicidade para suas partituras. A cada repetição, foi isso o que realmente aconteceu, pois os movimentos tornaram-se bem mais precisos e orgânicos.

Continuando na linha das ações físicas de Grotowski e Terzopoulos, outro exercício que realizávamos para descobertas de partituras era o de movimento de contração e expansão do corpo. Nos ensaios, caminhávamos pelo espaço cênico em várias direções, fazendo movimentos de expansão do corpo e depois de contração, usando sempre os planos alto, médio e baixo, com variação de velocidade. Assim, nos possibilitávamos criar novos desenhos corporais.



Figura X: Exercício do peso. Foto: Eduardo Gomes.

Na minha trajetória como ator, realizei esse exercício nos grupos de teatro pelos quais passei, o que me ajudou muito a conhecer e confiar no outro e a me conhecer. Então, trouxe este exercício do peso como forma de construção de partituras corporais em dupla: um carregava o outro com o objetivo de sentir o peso alheio e como seu próprio corpo reagia naquela situação. Conseqüentemente, as participantes criavam partituras com o peso sobre as costas; depois de um tempo, a situação era invertida, de modo que o carregado passava a carregar. Assim, com essas associações, foi possível trabalhar o contato com outro, a percepção corpórea e o impulso das partituras corporais. Diante disso, usamos a maioria das partituras criadas nos exercícios nas cenas do espetáculo.

3.3 Improvisação



Figura XI: Ensaio com as descobertas das improvisações. Cena *Antígona* e *Ismeria*. Thalia Barbosa e Nath Diniz. Foto: Eduardo Gomes.

Para esse exercício, busquei referências nas aulas de improvisação teatral da professora Vanessa Bordin, onde trabalhava a espontaneidade dos alunos através de brincadeiras de rodas e cantigas.

No primeiro momento de improvisação, tivemos a tarefa de improvisar individualmente uma cena de livre escolha da peça *Antígona*, para todos da sala, usando como possibilidades as 15 partituras criadas anteriormente. Após a apresentação, todos contribuía com a cena do outro dizendo suas observações. Na primeira rodada da experiência, observei que havia muitas dúvidas relacionadas ao corpo e à voz, pois algumas atrizes haviam perdido a organicidade do movimento adquirido no exercício de partituras – o olhar ficava perdido, e, por causa da insegurança, não se entendia o que se estava contando. Era como se o corpo falasse algo e a voz outra coisa. Nesse momento, a voz não atuava como extensão do corpo conforme havíamos trabalhado, em concordância com Grotowski (2007). É preciso lembrar que o exercício de improvisação só foi utilizado depois de um mês de preparação corporal e vocal.

Outro dia, depois de refletirem sobre as observações de cada um, voltamos a improvisar individualmente. Cada um deveria improvisar outra cena de livre escolha usando novamente as 15 partituras. Observei que as atrizes executavam as partituras com maior precisão, e a voz era bem mais audível,

pois a tensão que se estabelecera antes não mais existia. Era possível ver um embrião do que estavam contando. Em outro momento, formou-se dupla para improvisar outra cena da peça de livre escolha. O desafio foi casar as 15 partituras de cada um, de forma que uma preenchesse a outra.

Como já havia experiência das cenas individuais, nesse momento do jogo, as atrizes foram mais precisas na improvisação, suas partituras de corpo e voz eram mais orgânicas e havia cumplicidade. Entretanto, as microações ainda se perdiam por conta das macroações, justamente conforme Richards fala: “quanto mais um ator repete a linha de ações físicas, mais ele deve dividir cada ação em ações menores; cada ação deve se tornar mais complexa” (2012, p. 101). Muitas ações definidas na improvisação tornaram-se parte das cenas de *Antígona*, porque com as repetições dos ensaios, as microações ficaram muito bem definidas.

Enquanto diretor, percebi a necessidade de trabalhar a espontaneidade para a cena. Então, em uma das improvisações propus que escolhessem uma brincadeira comum da infância – uma que todos ou pelo menos a maioria já tivesse brincado. Escolheram a brincadeira barra-bandeira: os participantes se dividiram em duas equipes, com o objetivo de pegar um pano que ficava por traz de cada equipe (no fundo, dentro de um círculo). Havia uma linha que separava as duas equipes, assim teriam que passar pelo outro e ir até o pano sem ser pegos. Nessa improvisação, foram trabalhados, além da espontaneidade, o corpo, a força, a voz, a percepção, a confiança do grupo e o espírito da coletividade.

Observei que tudo aconteceu naturalmente, e se comportavam como se fossem crianças, sem preocupação sobre estarem fazendo algo certo ou errado: apenas brincavam, como se estivessem livres em uma praça ou na rua. Confesso que fui arrebatado por aquela brincadeira, e através do fluxo espontâneo do corpo dos brincantes, rememorei minha infância. Com isso, tive a certeza de que o teatro deve ser como uma brincadeira espontânea que deve arrebatá-lo o espectador. É justamente o que Bogart (2011) questiona quando fala de arrebatamento, dizendo que devemos nos sentir arrebatados pela obra de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs com o objetivo de construir um pensamento através das linguagens do teatro físico e do teatro pobre de Grotowski, fazendo disso um pertencimento para encontrar possibilidades de uma direção pedagógica. Assim, juntei as experiências adquiridas em minha trajetória artística como ator ao conhecimento adquirido ao longo desses cinco anos no Curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Neste processo de montagem, busquei imergir-me no método de crítica de processo criativo da Cecília Salles (2007) para construir esta reflexão de direção. Foi necessário registrar com fotos, vídeos e texto escrito o que acontecia no processo, fazendo disso um diário de bordo.

A peça teatral *Antígona* foi escrita em 441 a.C., com temas que elevam a mulher a um patamar mais alto de reivindicações. Sófocles dá voz à mulher que luta por diretos; assim, *Antígona* age contra o sistema imposto pelo homem e que muitas vezes fere a dignidade da pessoa humana. Por esses motivos, foi extremamente relevante dar voz à mulher em pleno o século XXI, através da tragédia grega *Antígona*, sendo que houve investigação distinta do que era feito na Grécia Antiga. O processo buscou mostrar, no corpo, suas potencialidades e vigor para lutar contra a tirania que assola e tenta silenciar a voz das minorias.

O teatro grego, como diz Grotowski, é uma linguagem puramente física (2007), e partindo dessa reflexão, propus como pesquisa as ações físicas para montagem de *Antígona*, tendo como ponto de partida os exercícios de resistência, pular corda, partituras corporais, espontaneidade e voz. Também optei pelo uso da linguagem do teatro pobre sem um luxuoso figurino, sem sonoplastia e com pouca iluminação, para que as atrizes não se camuflassem diante do espectador, mas para que o espectador se sentisse, de alguma forma, provocado por estar tão próximo das atrizes e de sua expressividade.

Foi através das leituras de Bogart (2011) e Haderchpek (2016) que busquei uma direção minuciosa e pedagógica; dessa forma, consegui instigar as atrizes a conduzirem seu processo pessoal. Acredito que elas conseguiram investigar seu instrumento corporal e conhecer seus atos e seus vícios, para que, a partir dessas descobertas, usassem o seu próprio “eu” a seu favor nas cenas.

A arte teatral já nos mostrou que não se pode “ensinar” um ator a ser ator; o que se pode fazer é fornecer os meios (os instrumentos) para que ele encontre seu caminho e se descubra como tal, e é neste ponto que se faz imprescindível a figura do diretor-pedagogo (HADERCHPEK, 2016, p. 122).

É justamente o que aconteceu no processo de direção da *Antígona*. Com os exercícios, criei meios para que descobrissem suas potencialidades corpóreas. Também, nesse processo, descobri um pouco o que é ser diretor-pedagogo: é criar junto à equipe cada degrau do espetáculo, proporcionando caminhos para que os atores sejam criadores no seu processo de investigação. O processo externo e interno que vivi como diretor foi sublime, pois aprendi a conhecer e controlar meus próprios medos. Esse aprendizado tornou-me mais humano; e me ensinou a praticar a resiliência, pois aceitar os limites do outro foi fundamental para fluidez do processo e me aproximou mais desse diretor-pedagogo.

O trabalho de diretor não é fácil e não é algo que se aprende com um processo. Acredito que o trabalho do diretor seja uma construção diária, com base em teorias e práticas. No processo, muitas vezes tive que refletir sobre minhas descobertas pedagógicas, pensando na maneira como me dirigir à atriz para cobrar uma simples intenção errada. Ao mesmo tempo, precisei refletir sobre o trabalho do diretor. Esse processo também consistiu em uma pesquisa que se descobriu a cada ensaio, e a cada encontro com o espectador. Acredito que a busca por esse diretor-pedagogo não termina aqui, pois levarei essa sede incessante para outros processos da vida. Afinal, as descobertas do corpo são infinitas e merecem investigações cada vez mais profundas e sensíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. [Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia]. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. [Tradução: Anna Viana; Revisão de tradução: Fernando Santos]. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CARVALHO, Enio. **História e Formação do Ator**. São Paulo: Editora Ática, S. A.

GROTOWSKI, Jerzy; **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. [Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com escrito de Eugenio Barba; Curadoria: Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli; Colaboração: Renata Molinari; Tradução: Berenice Raulino]. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos**. Natal, RN: EDUFRN, 2016.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PIAZENTIN, René Marcelo. **O Princípio do jogo: uma investigação prática dos processos criativos de Theodoros Terzopoulos a partir da Encenação de *Fim de Partida* de Samuel Beckett**. São Paulo, 2007.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. [Prefácio e Ensaio: Jerzy Grotowski; Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça] São Paulo: Perspectiva, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica dos processos criativos.** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.